

Luppi, Juan Pablo

Distinciones apropiadas en el final del milenio: Lengua privada y violencia pública en algunos ensayos de Juan José Saer

VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria

18, 19 y 20 de mayo de 2009

CITA SUGERIDA:

Luppi, J. P. (2009) Distinciones apropiadas en el final del milenio: Lengua privada y violencia pública en algunos ensayos de Juan José Saer [en línea]. VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata. Estados de la cuestión: Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria. En Memoria Académica. Disponible en:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trah_eventos/ev_3565/ev_3565.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

Distinciones apropiadas en el final del milenio. Lengua privada y violencia pública en algunos ensayos de Juan José Saer

Juan Pablo Luppi
Universidad de Buenos Aires – CONICET

Resumen

En diversos ensayos sobre literatura y cultura industrial, escritos sostenidamente desde la década del 60 y recogidos en libros que desde fines de los 80 pautan su consagración en el campo literario argentino, Juan José Saer consolida una figura de autor y repone otras categorías valorativas que el auge posmoderno declaraba muertas (obra, estilo, autonomía). A partir de la tensión entre imperativos personales y determinaciones públicas, desde los inicios su ensayística sostiene agonalmente la especificidad literaria, contra los falsos compromisos sociológicos y las limitaciones exteriores a la forma estética, ampliando los embates contra el democratismo de la posmodernidad hacia fines de los 90 e inicios de la década actual.

A la vez, algunos ensayos reformulan la tradición literaria argentina a partir de la postulación de su violencia de origen y de lo que Saer llama “una estricta y subjetiva privacidad del uso lingüístico” con la cual producir “figuras universales”, operatoria que lee en la gauchesca y que puede tomarse como balance autorreferencial del proyecto. La “privacidad en sentido estricto”, esa “intimidad con las palabras” que da aliento a la manera narrativa que Saer ha practicado durante cinco décadas, se afianza en el final del milenio como una distinción, apropiada y necesaria ante el relativismo posmoderno, que permita mantener a la literatura en su sitio, en su forma específica ajena a determinaciones externas, a salvo de los parámetros de mercado y de la opresión política y cultural.

Palabras clave: ensayo – autonomía – violencia – privado - público

Una manera de tratar el universo

En un tono juvenil que irá perdiendo ansiedad pero no obstinación, Saer arranca su proyecto con algunas ideas que serán fijas aunque vayan puliéndose con el avance. Las “Dos palabras” que prologan su primer libro, *En la zona*, de 1960 (2001: 421-422), exponen bastante en bruto muchas vértebras de la columna poética que hacia la década del 80, afinando algunos detalles, quedará consolidada: una concepción estética normativa y jerárquica, localizando en la forma el valor específico, al procurar en los cuentos “un mínimo nivel rítmico y verbal admisible como literatura”; cierto esencialismo aún no matizado en la idea de “consumación” como “esencia del arte”, en tensión con aquello que va a ganar terreno en la propia teoría a partir de la praxis, “la precariedad, el riesgo sin medida de la aventura creadora”; el rigor y la lucidez que orientan la “búsqueda del escritor”, con el deseo sustentado en sus “preferencias como lector”; la tensión entre ese tanteo de perfección y la necesidad de publicar, apremiante “en nuestro país y dadas las condiciones de nuestra cultura”. En ese punto, al entrometerse “nuestro país” en el credo literario, la voz autoral se abre a lo público, ampliándose a una primera plural que engloba a “los argentinos”, definidos como “realistas, incrédulos” y “a caballo sobre nuestra indefinición y nuestra condición posible”, a quienes exhorta a poner en práctica la tozudez laboriosa bajo la cual, recuperando la “prepotencia de trabajo” arltiana, se amparan estos primeros cuentos.¹ Con la falsa modestia de quien define cómo debe ser la literatura dejando afuera el propio libro, el ambicioso Saer de 23 años lo envía con perspectivas más altas:

¹ “Nuestra ambigüedad y nuestro desorden adolescente existen, y nuestra condición posible no es más que la posible transformación de ese desorden por medio de una fuerte conciencia práctica y de una invencible ‘prepotencia de trabajo’.” (Saer 2001: 422)

“Desechado como literatura, baste decir que como ética no es más que el enfrentamiento personal con la parte que me corresponde en este Gran Desorden.”

A pesar del gran desorden y los dislates políticos y económicos de la segunda mitad del siglo XX, Saer traza una zona autónoma que le permite seguir creando ficciones que no se opongan a la verdad, aceptando que ésta no es unívoca y que el tono posible ante el quiebre de la modernidad es la incertidumbre, paradójicamente afirmada en convicciones personales contundentes. Contra la hegemonía tecnocrática del consumo, el discurso estético de Saer apunta a recuperar el valor específico del proceso creador, sosteniendo la forma literaria –la *manera*, el *arte de narrar*– como imperativo privado del escritor, reponiendo a pesar de su época la experiencia artística subjetiva, que ha sido arrasada por las falsas garantías del capitalismo global, como comprueba hacia la década del 80 la crítica cultural antropológica: “el discurso estético ha dejado de ser la representación del proceso creador para convertirse en un recurso complementario destinado a ‘garantizar’ la verosimilitud de la experiencia artística en el momento del consumo.” (García Canclini 1990: 62) La imagen de escritor y la defensa de su labor autónoma son los pilares de la reflexión ensayística de Saer, sustentada en la privacidad de lector formado como sujeto de su propia creación. Contra la “visualidad posmoderna” que escenifica la doble pérdida del libreto y del autor, el proyecto saeriano recupera ese paradigmático “intento moderno de refundar la historia”: “la subjetividad del autor” (307). Saer desoye las declaraciones de muerte que resuenan por los años en que prueba y afirma una manera que, precisamente, se afianza en un concepto de ficción y una figura de autor contruidos con el afán personal y polémico de establecer las distinciones apropiadas. Cada vez más afirmado en una praxis narrativa coherente con esas construcciones, sin preocuparse por una supuesta verdad exterior a la escritura, sostiene las instancias de autor, obra y estilo como dispositivos de reaseguro del proyecto, para el cual reclama una especificidad no negociable con otros discursos sociales; el ensayo es afirmación y consolidación de sí, en tanto autor poseedor de una obra mayor de estilo reconocible.

En plena etapa afirmativa de esa marca registrada que es su *arte de narrar*, en 1997 Saer reúne ensayos escritos desde 1965, incluyendo los que habían aparecido diez años antes en esa integración teórica inaugural que fue *Una literatura sin atributos* (1988). La preocupación primera del gesto ensayístico es fundamentar su concepción de la ficción, y a eso dedica el texto que da título al libro: escrito en 1989, “El concepto de ficción” postula que “la ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción” (1997: 12), consistente “en un tratamiento específico del mundo”, es decir, citando a Goethe, “una epopeya subjetiva en la que el autor pide permiso para tratar el universo a su manera” (13). Este ensayo que acompaña la inserción del autor ante el público de su país clarifica una paradoja, de amplia tradición moderna, que atraviesa todo el proyecto: “la posición singular de su autor entre los imperativos de un saber objetivo y las turbulencias de la subjetividad” (16).

Persistente modernidad

Comenzando la posdictadura argentina, y anticipando la debacle que todavía disimula el neoliberalismo en alza, en 1982 Saer afianza su colocación de autor ante la cultura y el mercado. En “Literatura y crisis argentina”, apelando a la distinción interior-exterior que remeda esa singular posición de una subjetividad ante lo real, denuncia las “dos determinaciones fundamentales que, en el siglo XX, contribuyen a configurar toda literatura”: en el ámbito local, la “determinación interna (...) constituida por elementos lingüísticos e históricos” que son actualizados por “el elemento imaginario que es su razón de ser fundamental”, y, saliendo al mundo, la “determinación externa” con su doble aspecto, el positivo “rico fondo de la creación planetaria” y el negativo de “la implantación multinacional de la industria cultural que substituye la creación artística por una mercancía indiferenciada y opone al impulso antropológico del arte las leyes económicas de la oferta y la demanda.” (1997: 99-100) Así como el Tomatis

de *Lo imborrable*, enfrentado a un exterior turbio plagado de reptiles en la Santa Fe del 80, quiebra atípicamente el tono de incertidumbre que atraviesa las ficciones anteriores, la voz ensayística del autor tampoco se permite vacilar cuando debe referirse a problemáticas públicas que, mercantilizando la creación artística bajo la falacia democrática de la cultura, violentan el proyecto creador de un escritor argentino dispuesto a reactualizar imaginariamente la lengua y la historia de su región.

La respuesta a la crisis es la defensa incorruptible de un espacio para la tarea estética, un lugar propio/apropiado en el que pueda ensayarse la individualidad del escritor; aquí Saer fundamenta su colocación como ensayista: “el ensayo, en tanto que forma literaria, es, antes que nada, la consideración fragmentaria e individual de un tema dado, y la actitud previa del ensayista es justamente la de hablar a título personal y no adjudicarse ninguna representatividad.” (124) La escritura saeriana, modulada en ficciones, ensayos y poemas con las mismas obsesiones, reintegra aspectos caros a “la gran temática del alto modernismo, que se centraba en el tiempo y la temporalidad”, que para Jameson son desintegrados junto con la “desintegración del afecto”; Saer ignora soberanamente el decreto de muerte del “estilo, en el sentido de lo único y lo personal” (Jameson 1986: 87). Ante la moda difusa de la posmodernidad, recupera estrategias modernas en la configuración de su voz coherente, única y personal.² Aprovechando para la propia escritura el diseño personal de un canon y, ejemplarmente en *La grande*, reformulando materiales de la novela tradicional e incluso diseminando datos autobiográficos, las fuertes marcas de estilo e individualidad no eluden las tensiones con el impulso hacia la objetividad imposible y la totalidad siempre partitiva; como en *Glosa*, la vida y la escritura avanzan entre fiebre y geometría, destilando una particular cadencia melancólica frente al desorden general.

La melancolía que respiran sus ficciones tiene su correlato en la furia que destilan los ensayos, dirigida cada vez más decididamente a lo que Sarlo llama “nuevo paradigma de libertades múltiples: el mercado.” (1994: 161) Operando como “consulado del gusto”, el mercado erosiona “los fundamentos del valor” (167) y “trabaja para sí y no para una utopía de igualitarismo estético”: “El absolutismo implantado por el relativismo estético es una de las paradojas, quizás la última, de la modernidad.” (170) De esas paradojas, eludiendo el autoritarismo de la doxa posmoderna, Saer extrae su voz potente y en su momento única, construyendo el valor de modo anacrónico: defiende rabiosamente la autonomía estética, en un momento cultural en que va dejando de tener pertinencia la distinción, en que la especificidad literaria ha perdido el sentido que tuvo hasta mediados del siglo XX con relación a lo político y al mercado. Ante tantos eclécticos e integrados, Saer no deja de ser apocalíptico y de avanzar así, negativamente, en una obra grande, aunque su propuesta, solitaria y testaruda, suene a destiempo.

Premisas críticas contra los vándalos de final de milenio

En 1999 se afianza el gesto ensayístico, con otra compilación de artículos producidos mayormente en la segunda mitad de los 90, actualizando un texto y algunos “Apuntes” de fines de los 70, siempre escribiendo a partir de lo ya escrito. Autoconsciente del movimiento decidido hacia la ensayística por parte de un autor consagrado por sus ficciones, en el “Prólogo” de *La narración-objeto* Saer ampara su

² Al introducir a César Aira en su historia de la literatura argentina, Prieto (2006) destaca, de las reseñas publicadas en *Punto de Vista* por M.T. Gramuglio en 1982 y por Nora Catelli en 1984, el “prejuicio de la modernidad” que impide valorar “-o, mejor dicho, valoran negativamente- que lo que sustenta la obra de Aira es el prejuicio posmoderno.” (443) Al valor que construye Aira “como autor posmoderno en tanto autor de una obra en superficie inconsecuente con una única verdad de artista”, Prieto opone los proyectos de Saer y de Piglia, en una lectura paradigmática de la reformulación del canon hacia las décadas del 80 y 90: “Juan José Saer y Ricardo Piglia, los autores emblemáticos de *Punto de Vista*, son, en ese sentido, autores modernos en cuanto a la relación que sus respectivas obras mantienen con su verdad de artistas, y por eso son entonces autores consecuentes con esa verdad, manifestada en sus temas, sus personajes, su estilo.” (443-444)

concepción de la crítica en el cruce entre objetividad y subjetividad, para optar una vez más por la segunda. De ahí surge la petición de principio que ampara estas reflexiones teóricas: los hábitos y prejuicios del autor conforman, “cuando los pasa en limpio, las premisas del arte.” (1999: 11) Sostenidamente, esas premisas implican una negatividad ante la cultura industrial, que es una crítica del presente como la que practica de otros modos en las ficciones. Saer prestigia su voz crítica como “forma superior de lectura, más alerta y más activa” (12-13), en la necesidad de reforzar y ampliar las convicciones esbozadas tres décadas atrás: “renunciar a la crítica es dejarles el campo libre a los vándalos que, al final del segundo milenio de nuestra era, pretenden reducir el arte a su valor comercial.” (12)

La crispación contra el capitalismo tardío tiene otra formulación clave en “Tradición y cambio en el Río de la Plata” de 1996, donde el blanco de ataque es “esta época de relativismo de la que en arte la algarada posmoderna sería el síntoma más evidente” (1999: 97-98). La problemática planetaria adquiere inflexiones particulares en la zona; retomando los análisis de *El río sin orillas*, Saer observa, en “ese universo particular” que es la cultura rioplatense, “un gusto por lo lejano” que, con ecos de Martínez Estrada, rastrea hasta el “aislamiento” y el “papel secundario en la América colonial” (101). En el reverso de esa “inclinación fecunda”, observa “una innegable y angustiosa sensación de abandono”, “de destino no cumplido, de espera inútil” (como la que destila *Zama* de Antonio Di Benedetto, escritor destapado por Saer en esos años). En su explicación de estos sentimientos contradictorios, el último clásico moderno de la literatura argentina vuelve sobre el encontronazo entre lo exterior y lo interior: “De modo que el sentimiento de postergación provendría de una divergencia entre la estimación que hacemos de nosotros mismos y la que hace de nosotros lo que nos es exterior.” (104)

La “superstición posmoderna de que todo equidista y equivale”, “el más blando relativismo y el tradicionalismo más trasnochado” signan la época actual con lo que Saer percibe como intensificadas violencias sobre la privacidad de las personas: “Lo lejano irrumpe brutalmente en todo momento en la intimidad” (109). Permitiéndose la crítica directa a la coyuntura política, que en las ficciones reformula a un nivel más íntimo y particular, dedica un largo párrafo contra “la era del parecer”, de la cual “un presidente que baila tangos por televisión es sólo un hecho risible y banal”, que sin embargo se agrava cuando ese presidente “que no pierde la ocasión de exhibir su desprecio por la cultura y que orienta y estimula la política educativa más desastrosa es condecorado en la Sorbona” (110). Frente a los vándalos de la posmodernidad que bailan la barbarie del nuevo milenio, Saer contrapone “nuestra tarea de artistas y de intelectuales”, recuperando los términos del debate cultural de la fundación argentina en el siglo XIX: “La cultura no se declara, se hace. Y casi siempre en un paisaje de barbarie.” (112)

Las distinciones apropiadas

Los *Trabajos*, en especial los del comienzo, se ubican definidamente en la pregunta que, variada en sordina a lo largo de toda la obra, se crispa y expande a lo cultural en los años finales del escritor, beneficiada por la mirada exterior sobre los avatares de la economía nacional: a partir del “penoso incidente del corralito”, un Saer retrospectivo detecta esa razonable pregunta “en el extranjero”: “si los descalabros periódicos de la economía argentina influían sobre la vida cultural del país.” (2006: 7-8) En el choque entre ambos polos, mercado y cultura, y ampliando desde lo global la mirada sobre la zona, se mueven estas reflexiones narrativas que redondean el proyecto.

El tema “más general” que abre *Trabajos* es el de los “Posmodernos y afines”, con un impulso polémico por desarmar falacias y evidenciar la falta de rigor estético que abunda entre los “defensores” de la posmodernidad. El escritor pone al día la convicción valorativa que ya sonaba en el prólogo del primer libro, y deshace el

“argumento cuantitativo aplicado a la difusión y a la recepción de una obra artística” (9). De lo general a lo particular, la crítica a la algarada posmoderna apunta a sus diversos aspectos, desde lo económico ligado a lo político y atravesando la esfera cultural y artística, donde trastoca valores estéticos e incide en las condiciones de producción y recepción de la literatura.³ Tajante, Saer apunta contra los “afines” al vincular la “tentativa de *normalización*” de la “propaganda posmoderna” con otras nefastas condenas a las vanguardias que, en el siglo XX, “pretendieron encarnar el gusto de una mayoría”: “el estalinismo, el capitalismo y el nazismo” (13), cuyos “actos terroristas disfrazados de teorías estéticas también eran *posmodernos*” (14). Cierra el artículo trazando la esfera del arte contra las determinaciones que, por haberse adaptado al presente, no son menos autoritarias que las que violentaron a sangre y fuego la supuesta civilización occidental: denuncia el intento de “trasladar al plano artístico” la pretensión de que es inútil “establecer las distinciones apropiadas” (15), que revela (apelando a una tercera plural semejante a la ficcionalizada en las invectivas de Gutiérrez en *La grande*) “un síntoma de impotencia” y “la ausencia de los conceptos necesarios para permitirles aprehender las evidentes diferencias.” (16)

Atenta a los residuos de la modernidad, formados en el pasado pero efectivos elementos del presente en el cual, según Williams, lo residual o “alguna versión de él” puede ser incorporado a la cultura dominante a través de “la tradición selectiva”, la literatura emergente y distintiva de Saer, silenciosa durante tres décadas y amparada en un aparato crítico y autocrítico que selecciona y jerarquiza una tradición, crea continuamente “nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones”, permitiendo, contra la opresión y el olvido, lecturas políticas alternativas, “de oposición a los elementos dominantes.” (1980: 145-146) Contra el orden neoliberal, Saer sostiene su colocación de escritor que “reflexiona explícitamente sobre su oficio” (2006: 26-27). Este discurso crítico agrega coherencia al proyecto, funciona como dique de contención de presiones heterónomas, confirma la intimidad como lugar estético, y hace dialogar teoría y praxis en la obra, postulada a la vez como producción y reflexión sobre su valor y sus posibles sentidos: “el discurso sobre la obra no es un mero aditivo, destinado a favorecer su aprehensión y su valoración, sino un momento de la producción de la obra, de su sentido y de su valor.” (Bourdieu 1995: 258)

El escritor argentino en su tradición

Al avanzar en la lectura de *Trabajos*, la reflexión se particulariza sobre el oficio del escritor y su inserción en la zona, dibujando desde lo teórico el movimiento que realiza Gutiérrez en la última novela: la vuelta de un grande a su lugar natal, o de un autor consagrado a su propio proyecto. De ahí que las últimas cincuenta páginas se aboquen al escritor que, desde los inicios, Saer considera emblemático de esa modulación zonal, Juan Carlos Onetti, lo que le permite afianzar ideas que, con la excusa de hablar de otro, refieren a la obra propia y refuerzan la imagen de escritor con el potente agregado de lo póstumo. Ese movimiento, que así se corona en las páginas finales, esclarece las reflexiones sobre lengua privada y violencia pública en la literatura argentina, que pueden servir para concluir esta lectura provisoria de su ensayística.

El proyecto de Saer termina sin cerrar, volviendo a los orígenes. A partir del “estreno” en literatura de “la lengua rioplatense” realizado por Bartolomé Hidalgo, de ese uso fundacional y políticamente personal de la lengua, Saer actualiza su poética en el encuentro entre “Lengua privada y literatura”, afirmando “la imperiosa tendencia de la lengua en lo que tiene de más íntimo y privado a nutrir sin cesar la literatura y a

³ “el posmodernismo está estrechamente ligado a la ideología oficial de los ultraliberales”, cuyo “democratismo (...) se contenta con reivindicar las más blandas y vagas categorías del consenso”, convirtiendo al “público –léase el cliente- [en] el juez supremo de la pertinencia artística” (Saer 2006: 11).

producir a partir de una estricta y subjetiva privacidad del uso lingüístico, figuras universales.” (2006: 37) Este “impulso inicial de la poesía gauchesca” dispone “una atmósfera constante de desafío y violencia”, recreando “el mero goce verbal de las formas populares -es decir, en cierto sentido, *privadas*, no consagradas literariamente-” (ib.). A principios del nuevo milenio, abonando en parte las líneas canónicas que releen la literatura argentina en las últimas décadas, Saer afianza la lengua literaria rioplatense en la doble vertiente de lo privado y lo violento, condensando su programa estético en relación con los orígenes agónicos de nuestra literatura y con sus recreaciones de “la privacidad en sentido estricto”, “esa intimidad con las palabras” que “solamente es posible en el ámbito de la lengua materna” (38).

Saer da cauce coherente a su praxis, y de ella segrega un programa teórico de los más consistentes del siglo XX latinoamericano, moviéndose en esa inestabilidad entre lo privado y lo público que atraviesa su zona como sinécdoque del país. En momentos de auto-revisión consagratoria el proyecto creador es afirmado, y puede ser releído a la luz programática de los tres libros de ensayos y del melancólico recorrido que trae de vuelta a Gutiérrez en la última novela. A la manera del cierre de otra vuelta, la de Martín Fierro (cuando el libro impermeabiliza el rancho), el ritmo saeriano concluye como fue iniciado, afirmándose contra el Gran Desorden, ahora como Obra mayúscula, retrospectivamente coherente, que recrea un uso privado del rioplatense desde una mirada alta, tensionada entre las memorias de la zona de la infancia y la vida en el extranjero, entre la intimidad necesaria a la literatura y las catástrofes públicas que han violentado la vida en el lugar natal.

Y la catástrofe mayor está en la década del 70, sobre la que Saer vuelve anecdóticamente en *Nadie nada nunca*, *Glosa*, *Lo imborrable*, *La pesquisa* o *La grande*, asumiendo que la historia argentina es una sucesión de catástrofes. “El escritor argentino en su tradición” vuelve sobre “la última crisis” (diciembre de 2001), para reformular el interrogante adorniano y preguntarse “si la actividad cultural, y en particular la literatura, (...) podrán seguir ejerciéndose en medio de tantos conflictos” (61). Como en las operaciones actualizadoras del pasado ominoso practicadas en las novelas antedichas, y para que no queden dudas, Saer focaliza: “La verdadera, la profunda, fue la terrible crisis de los años setenta, de la que, en muchos sentidos, los acontecimientos actuales no son más que el resultado” (62). Y como en *El río sin orillas*, muerte y delicia van juntas en la zona; la “ciénaga de exasperación y de violencia” en que se hundió el país “entre 1969 y 1982”, el trauma recurrente con cada crisis, reenvía a los orígenes del Estado y la literatura nacionales, ya que “en ese terreno de violencia (...) floreció la literatura argentina. La materia de nuestros clásicos es la violencia política” (63).⁴

La ficción, entendida por Saer como una manera personal de tratar el universo, que a la vez se inscribe en una tradición menos colectiva que selectiva, permite actualizar conflictos pasados que están presentes y borroneados, elaborar la forma del trauma volviendo íntimo el acontecer para detectar los diversos efectos de esa violencia que la literatura materializa. La recreación subjetiva del gran desorden da cauce a una potente reflexión poética, ficcional y ensayística, que se repite con variaciones durante cinco décadas, sobre la marca de violencia en el cuero de la cultura argentina, y sobre los restos de barbarie percibidos bajo el intento de disimulo en la civilización planetaria e incierta de finales de milenio. Una y otra vez, siempre volviendo al comienzo aunque no sea el mismo lugar (ni la misma vez, diría el narrador

⁴ “la sociedad argentina, desde sus orígenes, a causa de lo que podríamos llamar, paradójicamente, un constante estado de transición, de desequilibrios estructurales demasiado visibles, que se ahondan y se perpetúan, se ve obligada a administrar continuamente la violencia, sin lograrlo nunca del todo.” (Saer 2006: 63)

de *Glosa*), Saer acentúa el objeto preferencial de su obstinada indagación, propuesto como forma distintiva de negatividad: la forma literaria, en tanto práctica específica con la lengua materna de la zona, y sus relaciones con el conflictivo atributo del país; la literatura argentina, en fin, fluctuando entre la delicia privada y las turbulencias públicas.

Bibliografía

Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.

García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F., Grijalbo.

Jameson, Fredric (1986). "Posmodernismo: lógica cultural del capitalismo tardío". *Zona abierta* 38: 71-129.

Prieto, Martín (2006). *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus.

Saer, Juan José (2001). *Cuentos completos (1957-2000)*, Buenos Aires, Seix Barral.

----- (1997). *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel.

----- (1999). *La narración-objeto*, Buenos Aires, Seix Barral.

----- (2006). *Trabajos*, Buenos Aires, Seix Barral.

Sarlo, Beatriz (1994). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel.

Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.